

Géographie  
et cultures

## Géographie et cultures

61 | 2007

Le roman policier

---

# Comment des *polars* barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville

Sophie Savary

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/2635>

DOI : 10.4000/gc.2635

ISSN : 2267-6759

### Éditeur

L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 79-97

ISBN : 978-2-296-04087-8

ISSN : 1165-0354

### Référence électronique

Sophie Savary, « Comment des *polars* barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville », *Géographie et cultures* [En ligne], 61 | 2007, mis en ligne le 21 janvier 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gc/2635> ; DOI : 10.4000/gc.2635

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

---

# Comment des *polars* barcelonais modèlent l'imaginaire de la ville

Sophie Savary

---

- 1 L'historien de l'art Carlo Ginsburg (Ginsburg, 1979) a montré, en cherchant à élaborer sa méthode microhistorique destinée aux œuvres d'art, que les sciences humaines s'inspirent du paradigme indiciaire pour fonder leur démarche d'investigation. C'est par la quête de petits indices, par la reconstitution d'une intrigue et par l'exploration, qu'historiens, géographes, sociologues attachés à l'échelle micro, construisent leur connaissance. Leur démarche détective diffère finalement peu de celle de Sherlock Holmes dans leur quête du signe, ou de la trace, qui conduit à la compréhension globale. Chercheurs, auteurs (et détectives dans leurs fictions), et même tout lecteur mènent l'enquête. Il est alors justifié que la géolittérature ou la géofiction<sup>1</sup> s'intéressent au genre littéraire aujourd'hui le plus prisé dans le monde occidental.
- 2 L'enquête menée dans le roman policier puis le roman « noir »<sup>2</sup> (et notamment dans les romans des auteurs du polar méditerranéen) est double : à un premier niveau, immédiatement accessible au lecteur et classiquement premier instrument au service du divertissement que se doit d'offrir ce genre littéraire, se déroule l'enquête qui constitue tout ou partie de l'histoire du roman et souvent la trame du récit, considéré comme énoncé narratif, qui peut cependant présenter de nombreux décalages ou inversions temporels avec celle-ci. Cette première enquête est accompagnée d'une seconde où un personnage scrute dans ses moindres recoins un lieu, bien souvent une ville ou l'un de ses quartiers, et en écrit la chronique. Dans le cas du polar méditerranéen, cette seconde enquête tend à supplanter la première en importance tant le projet du roman se confond avec un désir de rendre compte de la réalité d'une ville, d'en récupérer sa mémoire et ses désirs. Manuel Vázquez Montalbán est peut-être celui qui a affirmé le premier avec détermination cet objectif primordial.
- 3 La double enquête est un instrument parmi d'autres pour scruter la réalité et en dire quelque chose. Elle souligne le fait que la pratique fictionnelle comme la pratique scientifique recourent à des instruments, voire des subterfuges, pour construire leur connaissance. Découvrir et analyser ces outils dans les textes littéraires est un des

champs de recherche de la géolittérature, en particulier ceux centrées sur les modalités de construction de l'espace, des lieux et des milieux, dans les récits fictionnels toujours en étroite interaction avec le monde extrafictionnel. Les différents ressorts du langage pour exprimer, montrer voire expliquer le monde ; les spécificités et richesses de la fiction, notamment pour réintroduire la dimension personnelle de la connaissance des lieux dans la recherche géographique, restent méconnus et fournissent donc des champs de recherche à privilégier. La question principale retenue ici peut être formulée de la façon suivante : qu'est-ce qui dans la fiction policière ou « noire » est mobilisée pour révéler des aspects de la réalité de la ville ? L'ampleur du problème exige encore de resserrer la réflexion, ce que nous proposons de faire en nous concentrant sur l'imaginaire de la ville. Cette notion doit être conçue selon une double polarité. La première est celle qui allie ses deux natures, celle de « réserve » et de « processus » ; la seconde celle qui allie ses deux dimensions toujours interactives : l'imaginaire personnel et l'imaginaire collectif (qui n'est bien évidemment pas seulement la somme des imaginaires personnels). Les deux éléments de la première polarité peuvent être précisés. En tant que réserve, il rassemble des symboles et des schèmes organisés où puisent l'intelligence, la sensibilité et la créativité. Cet ensemble est mouvant et générateur d'un processus de construction / destruction / désorganisation des symboles : c'est un grenier qui s'auto-produit, un lieu de l'échange entre « les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (Durand, 1960). Il peut être conçu comme un langage de symboles dont le principe premier constitutif est la métaphorisation. L'imaginaire fonctionne donc selon les modalités d'un « faire comme si », ce qui dans ses formes génératrices l'apparente à la fiction. Dans ce sens, l'imaginaire de la ville n'est autre qu'un milieu imaginaire inséré dans des milieux imaginaires plus vastes, qui doit être exploré dans ses dimensions personnelles singulières et dans ses dimensions collectives. Depuis notamment l'ouvrage de Jean-Noël Blanc, *Polarville* (Blanc, 1991), démonstration est faite que le roman policier est l'un des meilleurs révélateurs d'imaginaire urbain.

- 4 La ville élue pour cette exploration est Barcelone, « ville littéraire » si il en est, et l'enquête se déroulera dans les mondes de trois auteurs enfants de cette ville : Juan Marsé (1933-....), Eduardo Mendoza (1943 -....) et Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) : ce dernier est sans doute le chef de file du *polar* espagnol, tandis que les deux autres se sont appropriés le genre sans le revendiquer tout à fait. Membres tous trois de la génération dite de *posguerra*<sup>3</sup>, leur jeunesse est animée par les changements du second franquisme (années 60-70) et la période de transition démocratique. Leur production fictionnelle est ainsi marquée par un projet commun, celui de récupération de la mémoire des temps traumatiques de la période franquiste, que les cercles d'élites et de puissants démocrates ont voulu effacer, période qui est aussi celle de leur enfance. Pour y parvenir ils puisent dans un substrat culturel commun, en particulier dans l'imaginaire nord-américain des années 40 et 50, grâce aux films découverts sur les bancs en bois des petits cinémas de quartier (ces cinémas, les films projetés, les stars américaines sont omniprésents dans les romans de Montalbán et de Marsé) et grâce à la littérature, en particulier les romans policiers et noirs d'avant-guerre. C'est aussi de la lointaine Amérique que Mendoza a conçu le projet de *La ciudad de los prodigios* (1986, *La ville des prodiges*), son roman de Barcelone, puisqu'il a vécu à New York de 1973 à 1982. Il a pu y acquérir la distance caractéristique de son œuvre, distance ironique en général, mais aussi vis-à-vis de la ville. Eduardo Mendoza est un Barcelonais, incontestablement, mais un Barcelonais qui ne noue pas ses tripes à celles de la ville, contrairement aux deux auteurs précédents.

- 5 Nous évoquerons ainsi dans les romans de ces trois auteurs quelques-unes des stratégies narratives, des figures qui leur permettent de rendre compte, voire de révéler leur monde barcelonais, et cela en puisant dans le vivier du genre policier. Nous verrons comment les fondements génériques du roman policier et noir fournissent les incontournables champs imaginaires de la ville puis comment l'idéo-esthétique postmoderne dont sont imprégnés les *polars* contemporains, complète ce fond imaginaire fictionnel pour Barcelone<sup>4</sup>.

## Dévoiler la ville : les ressources génériques du polar

- 6 Il est logique de commencer par montrer ce qui dans ce type de roman infléchit la représentation du fait d'un certain nombre de codes génériques qui s'exercent à plusieurs niveaux des textes (récit, narration, thématiques et isotopies), mais auxquels les auteurs se plient plus ou moins. Ceux-ci génèrent un fond imaginaire commun qui modèle les villes du polar, qui en font des villes de polar. Seront évoqués ici les principaux aspects recensés, nécessairement sous une forme quelque peu énumérative et rapide.
- 7 Le roman policier est caractérisé par un thème central, le crime et son élucidation, qui suppose l'installation d'une atmosphère, celle du mystère (voire de la peur dans le *thriller*) ou du moins de l'inquiétude, de l'inconfort. Le plus souvent la stratégie narrative choisie est l'enquête, qui repose sur quelques éléments : le suspens, des instances narratives et des scénarios codifiés, une figure, celle de l'exploration. Nous ne nous attarderons pas sur les ressorts du suspens bien connus, sinon pour rappeler que son moteur principal est le manque, le trou, présent aussi de façon métaphorique dans les composantes paysagères de la ville (grotte, ravin, fosse, fossé...)<sup>5</sup>. Le second élément, l'instance narrative, se présente souvent sous la forme d'un détective ou d'un inspecteur, soit un narrateur-témoin hérité de la tradition américaine, soit un narrateur-personnage intradiégétique (l'enquêteur de Mendoza), soit encore un narrateur-témoin accompagnant caméra au point un personnage (Carvalho ou les inspecteurs dans les romans de Marsé). Ces instances narratives déterminent la façon dont est appréhendée et décrite la société (filtre du délire et du loufoque dans les « fiches informatives » sur tel ou tel groupe social dans les romans de Mendoza du fait que le personnage-enquêteur est un malade sorti de l'hôpital psychiatrique) mais aussi les paysages de la ville : le détective las et délesté de toutes ses illusions, tel Carvalho ou les inspecteurs marséens, percevront des paysages reflets de leur âme, fidèlement retranscrits par le narrateur, tel ce paysage de souffrance, voire morbide, perçu par l'inspecteur dans *Ronda del Guinardó* (1984, *Boulevard du Guinardó*) :

« L'inspecteur avait dans les jarrets du fil de fer barbelé au lieu de tendons, mais il s'engagea courageusement dans la dure grimpette de la rue Larrad. 'Foutu quartier qui n'arrête pas de monter et de descendre et de vous crever', pensa-t-il en apercevant le parc Güell. Il laissa derrière lui des réverbères aveugles et décapités et tourna à droite pour descendre par la Rambla Mercedes, un ravin en travaux, aux trottoirs en escaliers qui y rendaient la marche encore plus difficile. » (*Boulevard du Guinardó*, p. 110).

- 8 Le troisième élément relève de la diégèse : ce sont les scénarios codifiés, modèles mis en place notamment par les romans à énigmes anglais et les *hardboiled dicks* américains d'avant-guerre, réinvestis et souvent transformés dans les *polars*, en multipliant les enquêtes par exemple. Menées en parallèle ou successives, elles dédoublent aussi l'enquête urbaine ; c'est le cas dans *El laberinto griego* (1991, *Le labyrinthe grec*) où deux enquêtes menées par Carvalho, indépendantes au premier abord, se révèlent être en fait

une double enquête urbaine menée dans deux quartiers, l'une dans le *Poblenou*, l'autre surtout dans *Gracia*, deux labyrinthes menant finalement à une même embouchure, le port et ses eaux noires.

- 9 L'enquête est aussi fortement associée à l'idée d'exploration, figure que l'on retrouve à tous les niveaux des textes. Cela a pour conséquence, par exemple, de donner à voir une ville en mouvement, et cela grâce à des procédés très divers. Ainsi l'appréhension spatiale se fait-elle très souvent sous la forme d'itinéraires, à pied, en voiture, en bus, itinéraires qui appellent des précisions de localisation, la multiplication de toponymes et donc de mise en place de repères dans la ville. La référentialité à la ville réelle est assurée en bonne partie par ces indications d'ordre toponymique et topographique. Ces itinéraires jouent cependant d'autres rôles plus subtils. Dans le cas de Carvalho par exemple, les promenades réitérées sous forme rituelle de son bureau jusqu'au port en descendant les *Ramblas*, sont une façon pour le personnage d'ingurgiter physiquement, au quotidien, son territoire. Au-delà du personnage, ces itinéraires connotent les promenades dominicales des Barcelonais sur les *Ramblas*, du haut vers le port et inversement, comme pratique rituelle d'identification à la ville. Par ailleurs les itinéraires sont fréquemment des instruments de mise en suspens et de dynamisme dans la pratique descriptive. Tous les romans pourraient être choisis comme illustration, nous évoquerons rapidement le cas particulier de *Ronda del Guinardó*<sup>6</sup>. À tous les niveaux du texte y compris dans la trame du récit, le roman repose sur une déambulation des deux personnages principaux : Rosita une jeune orpheline promène malicieusement un inspecteur venu lui réclamer de reconnaître un homme à la morgue, homme supposé être son violeur deux années auparavant. Cet itinéraire (la *ronda*) est tout sauf un prétexte : elle modèle les figures premières du roman qui lui donnent tout son sens, l'enchevêtrement et la perpétuelle digression. Il est aussi l'instrument de remémoration territoriale, à la fois pour l'inspecteur qui hait au plus haut point ce quartier, et pour l'auteur qui remplit son devoir de mémoire intime et collectif.
- 10 Les itinéraires minutieusement décrits dans les romans servent donc à exprimer des figures et des schèmes fondamentaux de l'imaginaire urbain : le labyrinthe est une de ces structures fondamentales récurrentes, forme stéréotypée tant du roman policier que de l'esthétique postmoderne.
- 11 Le thème central du crime est aussi fortement associé à des mondes particuliers, les franges malades et déviantes de la société, monde des gangsters, de la mafia, de la drogue, de la prostitution, des psychopathes et des *serial killers*. Ces mondes déterminent les types d'espaces fréquentés par les personnages et décrits. À Barcelone, les quartiers où sont installés ces populations déviantes sont largement surreprésentés (le *Barrio Chino*, la *Mina*, les marges du *Carmelo*, *Bellvitge* à *L'Hopitalet*, etc.), ce qui n'est évidemment pas sans incidence sur la construction de l'image sociale de la ville ; l'une des images personnifiées de Barcelone est d'ailleurs la prostituée. Dans le roman noir, ces mondes s'étendent à des déviances nouvelles (délics informatiques), des cercles de puissants intégrés à la société (monde des aménageurs, urbanistes et architectes, promoteurs par exemple à Barcelone). On retrouve dans le choix de la spatialité marginale, une volonté de montrer les dysfonctionnements de la ville, et de la société en générale, de recueillir les symptômes des maladies sociales. Cela relève d'un postulat déjà affirmé par la psychanalyse freudienne : le pathologique fonctionne comme une loupe, rend visible des phénomènes et permet ainsi de les étudier au sein du « normal ». C'est à la marge que l'on comprend comment fonctionne le corps. Marsé reprend à son compte cette posture car pour lui qui

est né dans un quartier marginal voire externe à la ville-centre, le sens de la ville réside dans « l'entre-deux » que formalise son *barrio mental*<sup>7</sup> entre ville et périphérie, entre monde civilisé et monde barbare, monde concentré dans des géogrammes reconnus aussi comme des stéréotypes spatiaux des romans noirs : les terrains vagues, les rues poussiéreuses abandonnées par l'humanité, les sommets désolés des collines urbaines, etc.

- 12 Le crime et son élucidation sont ainsi le symptôme d'une société malade ou d'une ville malade (selon la conception classique organiciste de la ville). Le roman policier se donne alors comme objectif « social » d'en être le reflet, objectif transformé en axe majeur dans le roman noir (au point de faire disparaître parfois toute tentative d'élucidation d'une quelconque enquête criminelle, comme dans *Ronda del Guinardó*). Chronique d'une société en crise narrée à partir d'un regard fortement critique (les auteurs sont souvent d'ex-militants politiques, tel Montalbán longtemps membre du PCC), ces romans accordent une grande place à la description. Marquée par le réalisme critique, elle prend fréquemment la forme d'une scène d'action haletante (et non celle de la pause narrative) et s'accorde une agilité syntaxique. Articulée avec des dialogues enlevés dignes des auteurs américains de la « génération perdue », les formes narratives sont mises au service du mouvement, marqueur primordial de l'urbanité.
- 13 Ces chroniques urbaines remplissent des fonctions à plusieurs niveaux : rendre compte de la réalité de la ville, ses problèmes et ce qui l'identifie, et à travers elle, plus largement pointer, décrire, voire décortiquer le « côté obscur » de l'être humain. Cela a pour première conséquence un intérêt particulier porté sur les personnages criminels, psychopathes, pervers ou simplement les pauvres types ou les pauvres tout court, les « sans-paroles » à qui Montalbán rend la parole. Le choix des langages des romans est alors déterminant, le langage populaire, argotique ou local (la langue *charnega* par exemple à Barcelone, langue des immigrés du sud) prenant une place de plus en plus importante (cet usage de la langue populaire est particulièrement talentueux chez Juan Marsé, ses romans résonnent ainsi de mille voix et sont des modèles de romans polyphoniques). Ce phénomène est d'autant plus remarquable que les dialogues tiennent une place essentielle dans le roman policier. La seconde conséquence de cette attirance pour la face noire du monde est la récurrence des thèmes sociaux qui peuvent être considérés comme véritable marqueur du genre, notamment du roman noir : les divers mécanismes du pouvoir, l'exploitation, la violence, les problèmes sociaux tels l'immigration inséparable du racisme, la globalisation et ses misères associées, les dysfonctionnements de la chose publique (tels les scandales urbanistiques et immobiliers, que l'on retrouve dans plusieurs romans de Montalbán, par exemple *El delantero central fue asesinado al atardecer* (1988, *Hors-Jeux*), *El laberinto griego* (1991, *Le labyrinthe grec*), ou dans *La ciudad de los prodigios* de Mendoza, et dans de très nombreux autres auteurs de polars barcelonais).

## Le « noir » est postmoderne : contamination de l'imaginaire urbain par la fiction

- 14 Au-delà des figures imposées par le genre, la convergence (ou interpénétration) entre roman noir et roman postmoderne génère une idéo-esthétique spécifique déterminante pour la création des villes fictionnelles, et par conséquent pour l'imaginaire urbain de façon générale. Une tentative de premier recensement des stratégies narratives, des

prises en texte spécifiques nées de cette convergence sera tout d'abord évoquée afin de montrer à quel point la postmodernité s'est imposée comme champ imaginaire prédominant, (voire conquérant), de Barcelone.

- 15 Les marqueurs de postmodernité dans les romans du second XX<sup>e</sup> siècle ont été bien étudiés<sup>8</sup> et il est donc aisé de repérer ce qu'ils ont en commun avec le roman noir. Sans faire le tour de leurs points communs, il peut en être décrit quelques-uns qui suffiront à montrer leur incidence sur la construction des villes fictionnelles. Tout d'abord leur vision du monde est celle du désenchantement, visqueuse ambiance de désillusion entraînant l'abandon de la lutte, de l'esprit de rébellion. C'est sans aucun doute ce qui caractérise en premier lieu la série Carvalho, et le personnage même, peu à peu anéanti par une fatigue et une mémoire non régénératrice, qui le prive y compris de sa source d'énergie : le désir. Les inspecteurs des romans de Marsé traînent aussi leur mal-être, leur mauvaise humeur, leur « *mala leche* », chaque jour entretenus par le regret, la rancœur, le sentiment d'avoir perdu. Le désenchantement s'accompagne de l'abandon du sérieux et de la gravité : toute certitude a disparu, y compris politique, et il est donc vain de se prendre au sérieux. Les discours enflammés idéologiques tiennent peu de place dans ces romans méditerranéens, et cela malgré l'engagement politique affirmé de Montalbán par exemple ; on leur préfère l'ironie mordante, la parodie voire la franche dérision. C'est dans l'œuvre de Eduardo Mendoza que l'on en trouve peut-être les plus beaux exemples, tel le discours-pastiche du maire socialiste et mégalomane de Barcelone dans *La aventura del tocador de señoras* (2001, *L'artiste des dames*), merveille d'hypocrisie, de trahison socio-idéologique et simplement de bêtise, ou les descriptions de l'ambiance urbaine rénovée du *Barrio chino* :

« L'air était tiède et sensuel et, venant de loin, un doux parfum se mêlait à ceux qu'exhalaient les tuyaux d'échappement et les poubelles. Nous étions vendredi et, aux terrasses des cafés, des groupes épars de jeunes gens facétieux se livraient à divers actes de violence entre eux ou sur les autres consommateurs ; le bruit ensorcelant de la musique et de la circulation couvrait les cris des ivrognes et des agités, ainsi que les gémissements des vieux et des malades abandonnés par leurs familles qui avaient profité du repos hebdomadaire et des premières chaleurs pour transporter le vacarme de la ville dans des résidences secondaires encore pires que les principales. Pris dans ces démonstrations de vitalité et dans le hululement continu des sirènes de la police et des ambulances qui filaient en tous sens pour ramasser les victimes des accidents, des rixes et des overdoses, je suis arrivé dans ma charmante garçonnière. » (*L'artiste des dames*, p. 32).

- 16 De fait l'ironie, ce double langage qui exprime parfaitement la non transparence du langage que constate l'homme de l'ère postmoderne, est plus qu'une simple figure du roman postmoderne, elle en est la modalité langagière privilégiée voire l'enveloppe implicite de tout texte. Elle s'exprime donc à tous les niveaux du texte, et en particulier dans les éléments diégétiques : personnages excessifs et loufoques, tels les enquêteurs des romans de Mendoza et nombre de personnages secondaires de la série Carvalho ; lieux improbables, histoire fantaisiste comme dans *El misterio de la cripta embrujada* (1979, *Le mystère de la crypte ensorcelée*) de Mendoza, *Sabotaje Olímpico*, (1993, *Sabotage olympique*) de Montalbán. Elle s'exprime aussi dans la narration par des doubles discours, des plans de discours superposés (procédé fondé sur la polyphonie) qui rendent parfaitement compte des réalités doubles, des pans positifs et négatifs de la réalité : les uns n'excluent ou n'invalident pas les autres. Le double langage ironique produit une représentation de la ville qui exhibe son caractère schizophrène, du fait notamment du décalage persistant entre la réalité des discours institutionnels et celle vécue par certains habitants. Il



parvient ainsi à dénoncer le discours explicite par le détournement ironique. Cela est transparent dans l'extrait suivant : la voix des pouvoirs publics (portée par ailleurs dans le roman par le maire qui gouverne sur le principe de la dissimulation) affirme que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, voix discréditée par une seconde qui introduit des éléments négatifs dans la description :

« J'ai déjà dit que le quartier, jadis mal famé, avait été soumis, au long de cette (heureuse) décennie, à un processus d'assainissement et de rénovation. J'ajoute ici que ce processus ne s'était pas arrêté, comme cela aurait pu être le cas si nos institutions avaient été négligentes ou vénales, aux apparences extérieures ; les apparences intérieures avaient également été modifiées, grâce à un institut d'enseignement primaire, un dispensaire et un gymnase desquels, sans déboursier un sou, tout le monde sortait instruit, en bonne santé et avec des champignons. On avait fait des rues piétonnes à l'usage exclusif des véhicules à moteur, pavé de nouveaux trottoirs et des chaussées, et planté çà et là de riants arbustes qui, au milieu des années quatre-vingt-dix, c'est-à-dire à l'époque où commence cette histoire, avaient déjà perdu leurs feuilles, leurs branches et leurs troncs, et s'étaient intégrés à la perfection dans le paysage urbain. » (*L'artiste des dames*, p. 27-28).

- 17 Le second marqueur postmoderne est « la dissolution des frontières institutionnelles entre culture élitare et culture de masse » (Tyras, 1996a), ce qui correspond chez Vázquez Montalbán au concept de *contracultura*. Malgré l'importance de ses manifestations dans les *polars* méditerranéens, telle l'omniprésence de la gastronomie comme expression privilégiée de la culture locale, nous n'insisterons pas sur cet aspect bien connu. Nous nous arrêterons davantage sur un autre des postulats de l'esthétique postmoderne, celui du recyclage associé à la fragmentation. Il en résulte un certain éclectisme qui est traduite dans l'écriture par les processus d'hybridité, d'éclatement et même par une certaine brutalité, dont s'accommode parfaitement le roman policier. Ils supposent une lecture active, le sens étant véritablement le fruit de la coopération équilibrée entre auteur et lecteur. La figure de l'hybridité produit des textes métissés résultant de mélanges par contamination à tous les niveaux. Préside à ces formes un imaginaire de l'impur plutôt que celui de la pureté. Le mélange par transformation de la nature des objets textuels s'accompagne de mélange sans métamorphose mais plutôt par emmêlement, enchevêtrement, enchâssement : on ne distingue plus les éléments dans leur unicité, on se perd dans des sinuosités qui forment bien souvent malgré tout une boucle fermée, l'angoissant désordre chevelu l'emporte sur l'ordre lisse et rassurant. L'hybridité se manifeste sous plusieurs formes, à plusieurs niveaux des textes.
- 18 On peut citer en premier lieu les procédures d'assimilation, transformation ou subversion d'idéo-esthétiques antérieures (classique, romantique, réaliste, etc.), généralement produites sous la forme de la contamination chez nos auteurs. Ce principe moteur de leur écriture trouve son origine tant dans l'exigence d'écrire en contournant la censure franquiste que dans l'imprégnation des principes postmodernes. La subversion des modèles réalistes peut être pris en exemple, et cela d'autant plus que le roman policier ou noir est avant tout un roman réaliste, pur héritage du roman urbain classique. Cela sied parfaitement à des auteurs comme Marsé, tout d'abord séduit par le courant du réalisme social, très actif en Espagne dans les années 50. Frappé par la postmodernité, les romans sont ainsi marqués par des excès de réalisme, voire de surréalisme, qui contribuent à introduire de l'étrangeté et finalement à subvertir les effets réalistes, comme dans cette description d'une rue du *Barrio chino* par Montalbán :

« Un ivrogne calcule la distance la plus courte entre la chaussée et le trottoir. Une traînée d'enfants revient d'une école d'entresol où les urinoirs parfument la totalité



de l'air, la fièvre de l'horizon commence et s'achève dans une cour intérieure divisée entre le territoire des ordures, les chats et les rats et quelques galeries intérieures qui offrent, semble-t-il, toujours le même linge suspendu en train de sécher. Des pots de géranium sur des balcons croulants, un petit œillet, des cages de perruches maigres et nerveuses, des bonbonnes de butane. Des insignes de sages-femmes et pédicure. Parti Socialiste unifié de Catalogne, Fédération centrale. Maîté : Salon de coiffure. Puanteur odorante d'huiles de friture : calmars à la romaine, friture de poisson, pommes de terre piquantes, têtes d'agneau grillées, gésiers, gras-double, pâté de tête, jarrets, dessous de bras, demi-seins, mollets de lapin, cernes hydropiques, varices. » (*La solitude du manager*, p. 64-65).

- 19 Tout comme ici les enchaînements absurdes régis par l'association d'idées, le procédé du collage, hérité de l'expérimentalisme surréaliste, est l'un des plus remarquables dans les œuvres étudiées. Deux outils principaux servent au façonnement des textes régis par la figure du collage : d'une part l'intertextualité, qui introduit une hétérogénéité évidente au sein du texte quand elle est externe, et plus subtile quand elle est interne, et d'autre part la juxtaposition syntaxique. Nous développerons ici le cas de l'intertextualité, à plusieurs niveaux, macrotextuel et microtextuel bien visible dans les descriptions paysagères urbaines, mais aussi thématique. L'étude de la seconde procédure (les juxtapositions syntaxiques), qui manifeste la rupture et le chaos, peut être consultée dans le travail de thèse.
  
- 20 L'interpénétrabilité ou perméabilité des genres (intertextualité générique) est grandement pratiquée dans les romans de nos trois auteurs, par exemple chez Montalbán dans *Sabotaje olímpico*, qui reprend les postulats du roman expérimental défini dans son concept de subnormalité tout en cousant une trame policière quelque peu farfelue. C'est peut-être encore plus évident dans les romans de Juan Marsé, à partir surtout de *Ronda del Guinardó*, où la combinaison des registres spécifiques au genre *polar* avec le fantastique ou le merveilleux est systématisée, comme dans cette courte évocation paysagère :
 

« Une nébuleuse de poussière rougeâtre reste suspendue tout l'après-midi dans l'air, vaguant, immobile, au ras du sentier qui longe le ravin, et de cette nue, soudain, sort l'inspecteur [...]. » (*Des lézards dans le ravin*, p. 145).
  
- 21 L'intertextualité peut faire appel à des hypotextes d'origine littéraire (citations explicites ou implicites, rhétorique ensemencée par celle d'autres auteurs, etc.), ce qui réduit l'effet d'hétérogénéité. En revanche, l'intertextualité sortant du champ littéraire, introduit davantage de chaos dans le texte : c'est un peu moins le cas lorsqu'il s'agit d'introduire de l'écrit (extrait de pancartes ou d'affiches par exemple dans une description paysagère que l'on rencontre assez fréquemment dans les romans de Montalbán) ; c'est beaucoup plus explicite dans le cas d'insertion de photographies ou de dessins et même de formules du langage populaire, ce qui est pratique courante dans le roman policier. Un cas particulier d'intertextualité externe est celui de la compénétration d'un mode narratif et d'un autre, notamment entre littérature et cinéma. Les modalités sont multiples, comme la reprise de stéréotypes, particulièrement ceux des années 40-50 chez nos trois auteurs : fantômes des grandes stars dans les romans (la *muchacha dorada*, la jeune fille dorée, fantasme obsessionnel des romans montalbanais, n'est autre que l'image de la blonde platine Gene Harlow, le Marlow de Bogart se cache sous chaque inspecteur et détective, etc.), lieux stéréotypés des scènes et des paysages qui en résultent (terrains vagues, bas-fonds...). Ceci est bien connu, nous n'insisterons pas davantage. L'adaptation de techniques cinématographiques à la narration romanesque est une modalité que nous aimerions davantage préciser en prenant quelques exemples concernant le façonnement des paysages.

- 22 L'usage de techniques cinématographiques dans les points de vue paysagers permet une représentation du paysage en mouvement (ce qui est un des schèmes structurants de l'imaginaire urbain) de façon très mimétique, et une variation rapide des échelles, cadrages, orientations, plans. L'une des techniques efficaces pour y parvenir consiste à faire alterner le point de vue spatio-temporel dans une même séquence paysagère. Cette logique d'alternance est évidemment déjà en usage dans les descriptions classiques non influencées par le cinéma, mais ces procédés sont systématisés par l'imaginaire du cinéma. Des alternances rythmées et rapides du proche et du lointain, associées à des jeux de focales et de lumière, voire des variations du sens perceptif donne des effets très imagés, infléchissant la description dans un sens plutôt documentaire ou plutôt dramatique. Par exemple *El laberinto griego* revêt, dans certaines de ses séquences, les caractéristiques du documentaire du fait d'une manipulation particulière du point de vue spatio-temporel, associé à un type d'instance narrative, un narrateur hétérodiégétique en focalisation 0, qui favorise la distanciation documentaire et l'illusion réaliste. Le narrateur-reporter nous offre fréquemment des points de vue du sol avec un regard frontal, qui adoptent la position du visiteur discret qui entre dans un lieu : la mise en scène privilégiée est celle de la caméra-épaule, qui se déplace rapidement et qui alterne les cadrages larges et serrés, selon plusieurs modalités classiques au tournage documentaire. La description suivante fournit à l'inverse un exemple de dramatisation stéréotypée : le cadrage est serré sur les personnages, puis sur une porte et enfin s'élargit sur le ciel et les toits illuminés par la lune.

« [...] ils traversèrent la promenade et la place Medinaceli pour arriver à la ruelle où se trouvait l'atelier Dotras. Les portes étaient grandes ouvertes et la pleine lune brillait sur les toits misérables. » *Le labyrinthe grec*, p. 71).

- 23 Enfin l'intertextualité peut être interne selon un principe d'itération et de reformulation d'un moment du roman à l'autre, d'un roman à l'autre. On retrouve par exemple, des descriptions paysagères à la fois semblables et dissemblables dans une même œuvre. Elles créent un effet de retour, parfois obsessionnel, et affirment l'inachèvement insoluble de toute description, de l'impossibilité d'épuiser le réel dans la description. Les lieux de l'enfance sont ainsi maintes fois formés et reformulés (la *plaza del Padró* et ses alentours dans les romans de Montalbán, les rues du *barrio mental* de Marsé) de même que les lieux familiers d'un personnage (*plaza Real*, *Ramblas* pour Carvalho) et des lieux symboliques obsessionnellement écrits et réécrits comme le ravin de *Rabos de lagartija* (2000, *Des lézards dans le ravin*). C'est bien sûr aussi le cas des lieux stéréotypés, comme les terrains vagues qui se répondent dans l'œuvre de Marsé, sous la forme de composants récurrents, telle la carcasse oxydée d'un véhicule, décrite de façon similaire dans deux romans :

« Le châssis rouillé de la Lincoln Continental 1941, sans roues ni moteur, gît au milieu du terrain vague, entouré d'herbes hautes que peigne le vent. C'est le squelette calciné d'un rêve. » (*El amante bilingüe*, 1990, *L'amant bilingue*).

« Un réverbère baigne de bleu le châssis rouillé de la Ford Sedan, dont les quatre portes étaient arrachées, une carcasse abandonnée, un escargot pourri par la pluie. » (*Si te dicen que caí*, 1973, *Adieu la vie, adieu l'amour*).

- 24 Ces formes d'intertextualité, associées à d'autres modalités qui ne sont pas ici développées tels les collages syntaxiques, l'usage de figures rhétoriques relevant du mélange et de l'enchevêtrement, la mise en valeur d'une esthétique du contraste (directement héritée du romantisme et très usuelle dans le genre policier et noir), nourrissent chez le lecteur un sentiment d'inconfort, d'inquiétude, et dévoile une esthétique du déséquilibre voire de la violence. La forme intertextuelle qui suit est plus

classique, moins perturbante, mais tout aussi essentielle dans les modalités d'expression urbaine : il s'agit de l'usage intertextuel des mythes.

- 25 Tous les romans, et pas seulement le genre policier ou noir, font ressurgir les mythes de la ville, tant ceux de type universel qui contribuent à construire continuellement le concept même de ville (ainsi du mythe organiciste de la ville, celui du monstre broyeur et tous ceux hérités de la tradition judéo-chrétienne), que ceux spécifiques à une ville particulière. Certains de ces mythes ont été enfantés par la littérature et ont donné naissance à un champ imaginaire structurant de la ville fictionnelle et de la ville réelle : c'est précisément le cas du *Barrio chino* (quartier chinois) de Barcelone. Ce mythe est en fait très précisément le fruit de l'interpénétration de la ville réelle et de la ville fictionnelle puisqu'il se fonde sur une réalité territoriale enrichie par l'imaginaire de quelques écrivains. Le *Barrio chino* est en effet un espace-temps inventé dans les années vingt par une poignée d'écrivains, en particulier le Français Carco évocateur de la bohème artiste, qui se sont emparés d'ingrédients fournis par un quartier réel pour construire un quartier mythique correspondant au stéréotype des lieux de romans policiers ou romans noirs américains qui eurent un certain succès en Espagne. Le lieu en question est le sud du *Raval*, bas-fond portuaire animé dans ces années par les activités d'espionnage, la lutte sociale et politique (le *Raval* est un quartier populaire et toujours industriel au début du siècle), les trafics en tout genre, générant une atmosphère violente susceptible d'alimenter le fantasme d'une Barcelone-Chicago. Eduardo Mendoza s'inspire de ce stéréotype dans *La verdad sobre el caso Savolta* (1975, *La vérité sur Savolta*) et dans *La ciudad de los prodigios*. À cette relative violence s'ajoute une population marginale, composée surtout d'immigrés des autres régions d'Espagne rongés par la misère, et la prostitution renforcée à partir des années quarante par la présence d'une flotte de la Navy dans le port et la misère des femmes républicaines. Enfin c'est aussi dans le *Raval*, au sud le long du boulevard du *Paralelo* et au nord sur les *Ramblas*, que se sont installés les premiers théâtres de la ville, les meilleurs cabarets et boîtes, un peu comme à Pigalle. Ce lieu réel enrichi par le mythe de la *China town* américaine et de Pigalle, est donc considéré comme un lieu de violence et de truande mais aussi de bohème et de dépravation pour la bourgeoisie austère catalane, un enfer fantasmé par les jeunes bourgeois. Ce mythe itinérant dans les diverses générations de villes fictionnelles a contaminé la ville entière, au point d'en recouvrir parfois l'intégralité de l'image (l'une des métaphores de Barcelone est celle de la prostituée) ; il est encore aujourd'hui vigoureux malgré les attaques qu'il a subies pendant la période franquiste et surtout depuis les années 90. Les pouvoirs publics s'échinent en effet à nettoyer la ville de ses mauvais sujets et de ses îlots lépreux. Cette Barcelone crasseuse et rebelle des *polars* a été éventrée par la *piqueta* (marteau-piqueur) que Montalbán désigne comme premier instrument de destruction de la Barcelone romantique. La dernière attaque en date est la trouée hygiéniste de la *Rambla del Raval*, qui a étripé très précisément le territoire de Montalbán, et par conséquent celui de Carvalho dans les romans. Cette *Rambla* est conforme aux normes urbanistiques mises en œuvre dans d'autres quartiers de la ville restructurés, très amène elle est de belle qualité paysagère, et ouvre ainsi la porte au phénomène de gentrification.
- 26 Comment ce mythe peut-il alors perdurer sans plus aucune assise territoriale, ou presque, dans la ville matérielle ? (le *Barrio chino* est réduit aujourd'hui à quelques rues où s'exerce encore la prostitution, rues populaires dont les résidents sont pour l'essentiel des immigrés, situées au bas de la *Rambla del Raval*, *calles de San Ramón* et de *San Oleguer*, quelques rues autour de la *plaza Salvador Seguí* et quelque peu encore la *calle Arco del*

*Teatro*). Comme tous les mythes à la peau dure, il fait appel à quelques processus classiques de l'imaginaire. D'une part l'inertie de l'image du quartier la maintient à l'échelle locale (la dénomination persiste chez les Barcelonais ainsi que son image pour la bourgeoisie catalane qui ne passe pas la frontière des *Rondas* séparant la bourgeoisie *Eixample* et le *Raval*) ; la volonté des résidents de garder certains aspects du quartier, en maintenant une forte activité associative et revendicatrice par exemple, l'entretient également. C'est aussi par le désir des étrangers, en particulier les touristes, de rencontrer ce qui identifie Barcelone dans l'imaginaire collectif barcelonais, que l'image perdure (le mythe tient alors toujours une bonne place dans les guides touristiques, les ouvrages sur la ville, etc. et les autorités locales sont bien attentives à conserver des traces mythiques choisies, pour ne pas tuer la poule aux œufs d'or : maintien d'une ambiance de quartier animé la nuit, multiplication des lieux commerciaux branchés, etc.). D'autre part le mythe bénéficie du phénomène d'interpénétration des champs mythiques, des transferts possibles dans le fonctionnement de l'imaginaire autour d'un noyau commun. Ici c'est surtout l'activité déviante et de prostitution qui conserve à Barcelone son identité de *Barrio chino*, et cela en dépit du fait qu'elle n'est plus aujourd'hui majoritairement située dans son territoire d'origine : la prostitution est aujourd'hui encore très vivante à Barcelone, mais elle s'est concentrée sur d'autres quartiers (*Sarrià-Sant Gervasi*, traditionnel quartier des meublés « spécialisés », le campus universitaire et les environs du stade de football du *Camp nou*, et bien d'autres angles mort de la ville telles les bretelles d'autoroutes). Le mythe se perpétue ainsi, mais seulement dans l'une de ses facettes, et délocalisé dans la ville réelle...ce qui est beaucoup moins le cas dans la ville fictionnelle, et cela sans qu'il n'y ait aucune interférence contradictoire dans la cohérence imaginaire du mythe.

- 27 L'arme la plus efficace pour le *Barrio chino* reste peut-être malgré tout ce qui l'a fait naître : la littérature. Les trois auteurs pris en exemple ici font partie de ceux qui entretiennent le mythe, cela relève de leur projet global de récupération de la mémoire. C'est un rôle que Montalbán s'est particulièrement assigné, construisant son personnage de Carvalho en osmose avec ce territoire. Ils ont été relayés par les jeunes générations d'auteurs, de *polar* ou non, comme le prouve son exploitation dans *La sombra del viento* (2001, *L'ombre du vent*) de Carlos Ruiz Zafón (le personnage principal réside dans le *Raval*, dans les années trente-quarante, et le quartier est conforme au mythe) ou celui du premier roman de Pablo Tusset, *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán* (2001, *Ce qui peut arriver de mieux à un croissant*).
- 28 Cette brève approche géolittéraire des romans noirs barcelonais était destinée à montrer que ce n'est pas dans la seule représentation diégétique, l'histoire et son monde fictionnel, que réside l'imaginaire de la ville, mais bien aussi dans les stratégies narratives (notamment les codes génériques croisés avec d'autres codes, tels ceux de la postmodernité), les procédés rhétoriques, les figures, etc. C'est à tous les niveaux du texte que s'opère l'alchimie imaginaire, et cela sans oublier la part primordiale de l'auteur, qui livre des éléments de son imaginaire personnel et use de ses talents uniques d'écrivain pour permettre à une ville d'être exprimée. Ce dernier aspect n'a pas été abordé ici, il paraissait plus pertinent d'insister sur des éléments spécifiques au genre policier, selon une perspective qui n'hésite pas à investir sérieusement la technicité littéraire. Grâce à quelques exemples et un tour d'horizon non exhaustif des marqueurs génériques ou postmodernes des *polars*, il a été possible de révéler quelques parcelles du recueil imaginaire de Barcelone, recueil infiniment modelé et jamais totalement appréhendable.

Les polars sont une ressource de qualité pour en aborder des aspects essentiels. Ici, ce sont davantage des schèmes imaginaires qui ont été mis en évidence plus que des images urbaines du fait de la perspective dynamique d'étude des processus narratifs plus que des thématiques. Barcelone dans les polars est donc une ville en mouvement, que l'on saisit au mieux dans le mouvement. Fragmentée, chaotique, incohérente, double et schizophrène, elle suscite une inquiétude et un inconfort qui font le berceau des thématiques chères à l'imaginaire du polar : marginalité, violence, sauvagerie humaine, injustice et dysfonctionnements sociaux, désillusion et mort comme horizon... mais aussi plaisirs dionysiaques que des mythes comme celui du *Barrio chino* entretiennent.

- 29 Barcelone brandit le drapeau noir et rouge, Barcelone est vie et mort... relisons ses polars pour en ressentir la réalité.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BLANC, J.-N., 1991, *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 287 p.
- Collectif, 2005, *El continente criminal. La novela negra europea hoy*, Quimera (259-260) juillet-août, p. 12-59.
- DELESTRE, S., 2005, *Le roman noir : littérature « contre », contre-littérature*, Paris X- Nanterre, Département de littérature comparée, Thèse de doctorat dirigée par C. de Grève, 353 p.
- DURAND, G., 1960, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 536 p.
- GINSBURG, C., 1979, « Traces : racines d'un paradigme indiciaire » in *Mythes, emblèmes, traces (1961-1984)*, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, p. 39-180.
- LITS, M., 1999, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, éditions du CEFAL, 208 p.
- MARION, F., 2005, « Le trou comme trace dans Boulevard du Guinardo de Juan Marsé », *Tigre* (13) 2004-2005, p. 75-89.
- MARSÉ, J., 1984, *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Crítica, Clásicos y modernos, edición de Fernando Valls, 2005, 206 p.
- REUTER, Y., 2005, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin, 127 p.
- SAVARY, S., 2005, *Imaginaires d'une ville : Barcelone par ses paysages. Une étude géolittéraire*, Panthéon Sorbonne-Paris I, UFR de Géographie, Thèse de doctorat dirigée par Y. Luginbühl, 703 et 386 p.
- TYRAS, G. (dir.), 1996, *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine. Actes du colloque international de Grenoble, 16-18 mars 1995*, Grenoble, CERHIUS / université Grenoble 3 / ELLUG.
- TYRAS, G., 1996a, « La postmodernité, et après ? », dans G. Tyras (dir.), p. 7-12.

TYRAS, G., 1996b, « Manuel Vázquez Montalbán : Éramos posmodernos antes de ser postfranquistas, ou le songe d'une nuit d'été », dans G. Tyras (dir.), p. 105-119.

## NOTES

1. Pour une approche épistémologique qui dépasse le cadre de cet article voir notre thèse (Savary, 2005). On y trouvera également des développements concernant les concepts-clés ici mobilisés (notamment ceux d'imaginaire et de fiction) et une étude approfondie des exemples évoqués dans l'article.
2. Le roman policier et le roman noir sont bien distincts, le second tirant un certain nombre de ses caractéristiques du premier, son aîné. Pour plus de précisions, on pourra se référer à (Lits, 1999), (Reuter, 2005), et (Delestre, 2005). Les auteurs présentés dans cet article relèvent davantage du genre noir que du policier.
3. Période qui suit immédiatement la guerre civile et qui est marquée par la misère, le franquisme vengeur et les temps noirs pour Barcelone, ville honnie et punie par le pouvoir. Elle est suivie de celle dite de *transición democrática*, qui s'étend théoriquement de 1975 au milieu des années 80, mais nombreux sont ceux, et Montalbán est de ceux-là, à penser que du point de vue idéologique et culturel la transition n'est pas terminée, que bien des stigmates de la période franquiste demeure dans la société actuelle.
4. La dimension personnelle de l'auteur dans la production imaginaire ne fera pas l'objet d'un développement dans cet article. C'est cependant une dimension qui ne peut être négligée et qui doit rester à l'esprit comme complément productif des champs imaginaires urbains.
5. Cf. (Marion, F. 2005) pour une étude dans un des romans de Marsé.
6. Deux cartes interprétatives ont été réalisées sur ce roman pour montrer l'importance de la mise en espace dans la narration, le récit et l'histoire. Ces deux cartes sont consultables dans la préface du roman réédité en espagnol accompagné d'un appareil critique (Marsé, 1984).
7. Ce qu'il nomme dans *Últimas tardes con Teresa* (1966, *Teresa, l'après-midi*) le *Carmelo*, devient ensuite dans son œuvre le "*barrio mental* (quartier mental). Cela désigne le quartier où se déroulent ses fictions, quartier qui correspond dans le monde réel à celui de son enfance. Le *barrio mental* est un chronotope dont l'espace est plus flou que sa temporalité : il rassemble globalement les quartiers barcelonais de la *Salud* (District de *Gracia*), du *Guinardó* dont relève le quartier de *Can Baró* et celui du *Carmelo*, voire des flancs de *Horta* dans une période qui est celle de la *posguerra*.
8. Pour plus de précisions, cf. le numéro spécial de la revue *Tigre* (TYRAS, G. (coord.) 1996).

## RÉSUMÉS

Cet article est le fruit d'une thèse consacrée à l'imaginaire de Barcelone sondé à partir d'une géolittérature de romans contemporains, dont certains à caractère policier. Grâce à l'évocation de quelques exemples, il est montré que ce n'est pas seulement dans l'histoire d'un roman et son monde fictionnel que réside l'imaginaire de la ville, mais aussi dans les stratégies narratives, notamment les codes génériques croisés avec d'autres codes, tels ceux de la postmodernité, les procédés rhétoriques et les figures.

This article is the product of a thesis on the construction of Barcelona in the cultural imagination, drawn from the geoliterature of contemporary novels, including some from the genre of crime fiction. Through the evaluation of a few examples, the article demonstrates that the fictional construct of the city arises not only from the plot of novels and their fictional worlds, but also from narrative strategies, in particular the interaction between the conventions of the genre and other codes, such as those of postmodernism, rhetoric and elements of style.

## INDEX

**Index géographique :** Barcelone

**Keywords :** Barcelona, landscape account, postmodern literature, city, geography of literature, imaginary construction of the city, J. Marsé, E. Mendoza, M. Vázquez Montalbán, crime fiction, gothic novel, narrative meaning, urban imagination

**Mots-clés :** description paysagère, écriture, ville postmoderne, géolittérature, imaginaire, J. Marsé, E. Mendoza, M. Vázquez Montalbán, roman policier, roman noir, stratégies narratives, imaginaire urbain

## AUTEUR

**SOPHIE SAVARY**

Laboratoire LADYSS-CNRS  
sophiesavary@freesurf.fr